

# Cartaphilus

Revista de investigación y crítica estética

ISSN: 1887-5238

n.º 14 | 2016 | pp. 27-42

## UNA LECTURA DE *ADÁN BUENOSAYRES* DESDE EL MITO DE NARCISO

ANA DAVIS GONZÁLEZ

Universidad de Sevilla

**Resumen:** Una de las novedades que presenta la narrativa del siglo XX ha sido la experimentación formal, tanto a nivel lingüístico como de disposición argumental, con el fin de distanciarse de la novela tradicional. Desafiando los límites espacio-tiempo y jugando con el papel del lector, muchos escritores han renovado la organización estructural de dicho género. En Argentina, una de las obras que más ha destacado en este aspecto ha sido *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal. La novela contiene siete Libros interdependientes que, a su vez, poseen su propio núcleo temático y formal sin que los acontecimientos se sujeten a un orden cronológico. Estos factores determinan la necesidad de desentrañar ciertas claves de la novela que

reestructuren el mundo marechaliano de manera coherente. El objetivo del presente artículo consiste en llevar a cabo una lectura del final de la novela y del destino del protagonista a partir del mito de Narciso, mito que aparece en dos breves pasajes de la novela y que el escritor desarrolla detalladamente en su ensayo *Descenso y Ascenso del alma por la Belleza* (1939). Considero que examinar el *Adán* desde la interpretación del mito propuesta por su autor permitiría dilucidar algunas cuestiones relevantes acerca de la fortuna del protagonista, aspecto ampliamente debatido por parte de la crítica.

**Palabras clave:** Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Narciso, final, interpretación.



**Abstract:** One of the novelties of the twentieth century narrative has been exploring new alternatives in traditional/mainstream ordination through formal experimentation. By defying the space and time limits and toying with the reader's position, many writers have renovated the structural organization of this genre. In Argentine, one of the most relevant of this was *Adán Buenosayres* (1948) Leopoldo Marechal's first novel, which contains seven interdependent books which each contain their own thematic and formal nucleus. Its events do not follow a chronological or linear order. This sets the need to interpret certain key ideas regarding the novel which would restructure the Marechali-

an universe in a coherent manner. The aim of the present paper consists in carrying out a reading of the final and the protagonists destiny through the Narcissus Myth, which makes itself present twice in the novel, which the writer addresses in detail in his essay *Descenso y Ascenso del alma por la Belleza* (1965). From my point of view it's significant to analyze *Adán* through the interpretation of the myth that the author took into consideration, given that said analyses would elucidate relevant matters regarding the protagonists fortune, aspect which is broadly debated by critics.

**Keywords:** Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Narcissus, ending, interpretation.

*Adán Buenosayres* (1948) es una novela enigmática que, por su complejidad estructural, sus constantes elipsis y cierto hermetismo conceptual, ha suscitado el interés de numerosos críticos<sup>1</sup>. Debido a tales características, la novela marechaliana admite una pluralidad de lecturas<sup>2</sup> que exige ser dilucidada. El propósito del presente artículo consiste en llevar a cabo una interpretación hermenéutica<sup>3</sup> del *Adán* a partir de sus fuentes, en concreto, la cosmovisión platónica del universo, y del ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1939)<sup>4</sup>. En el mismo, Mare-

<sup>1</sup> Maturo insiste en el aspecto alegórico de la narrativa de Marechal e indica que su poética "reclama ser completada por una hermenéutica textual y filosófica" (2004b: 69).

<sup>2</sup> El mismo autor, en *Claves de Adán Buenosayres*, entre los rasgos que definen su escritura, quiso poner de manifiesto su interés por la ambigüedad estilística en la convicción de que "las obras que se reducen a una simple literalidad carecen de todo futuro posible" (1977: 21).

<sup>3</sup> Dicha metodología ha sido empleada por Graciela Coulson en *Marechal: la pasión metafísica*, entre otros críticos, y consiste, como explica Gadamer, en una estrategia para interpretar uno o varios sentidos de una obra determinada y ofrecer la percepción de lo que se nos dice (2011: 60).

<sup>4</sup> Cervera Salinas ha señalado la estrecha relación entre la novela y dicho ensayo, ya que en *Adán Buenosayres* "se convierte en argumento, pericia y agnición, conocimiento, cuanto hubo sido expuesto en las páginas ensayísticas de *El descenso y ascenso del alma por la belleza* [...] El argumento ontológico encarna ahora en un personaje que es nombrado precisamente como el primer hombre" (2006: 190).

chal expone uno de los *leitmotiv* de su narrativa: el viaje del alma del ser humano en un movimiento descendente con un fin purgativo y un movimiento posterior ascendente hacia la divinidad<sup>5</sup>. De esta manera, siguiendo la propia obra del autor y las distintas tradiciones de su narrativa, el fin último es ofrecer una relectura de la novela desde el mito de Narciso, que el escritor expone en el ensayo mencionado y que aparece en dos pasajes del *Adán*<sup>6</sup>. Considero pertinente analizar el final de la obra y el destino del protagonista según la explicación que Marechal le otorga al mito ovidiano en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. En el ensayo, el autor propone la existencia de dos Narcisos:

Uno, asomado a las aguas exteriores, no ve sino su propia imagen reflejada en ellas, enamórase de su propia imagen, y al intentar alcanzarla muere por el amor de sí mismo: es un Narciso que no trasciende. Pero hay otro Narciso que se transforma en flor: asomado a las aguas, ese Narciso feliz no ve ya su propia imagen, sino la imagen del otro, quiero decir, que depone su forma de un día por la forma eterna de lo que ama: es un Narciso que trasciende. En definitiva [...] todo amor equivale a una muerte (1965a: 60).

Esta doble posibilidad de la fortuna de Narciso sugiere un mensaje esperanzador del que carece el resto de las versiones del mito. Asimismo, el autor asocia necesariamente al segundo Narciso, el que trasciende, con la tradición bíblica, en consonancia con su cosmovisión cristiana. Dicha relación es evidente en la frase final de la cita: “todo amor equivale a una muerte” que, como es sabido, se adecua al mensaje bíblico de Cristo<sup>7</sup>. Pero además, en el mismo ensayo Marechal hace referencia al Adán del Antiguo Testamento, que se relaciona con el Narciso que muere:

Adán [...] ve a Dios, es decir a su Principio, mediante un solo espejo intermediario; y tal espejo es el de las criaturas edénicas [...]: es el único trabajo que Dios le impone, una mera transposición de la imagen en su original que es Dios mismo (1965a: 40).

---

<sup>5</sup> Dicha estructura de descenso y ascenso recorre toda su obra; recientemente he publicado un artículo donde analizo este rasgo marechaliano en su segunda novela, *El banquete de Severo Arcángelo*: “El recorrido de Lisandro Farías: un viaje de descenso y ascenso en *El banquete de Severo Arcángelo*”, en *Cuadernos del Hipogrifo*, 4, 2015.

<sup>6</sup> Esta figura mitológica se deja ver en un paisaje del quimono de Samuel Tesler que se describe en el Libro Primero, y reaparece en el Libro Séptimo, donde Adán relata el mito de los dos Narcisos, como veremos.

<sup>7</sup> En Mateo 16: 24-25, se resume esta idea del evangelio: “Entonces Jesús dijo a sus discípulos: Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame. Porque el que quiera salvar su vida, la perderá; pero el que pierda su vida por causa de mí, la hallará”.

El vínculo entre el mito ovidiano y el de Adán se encuentra en tres ejes comunes interdependientes: ambos protagonistas se enfrentan a la necesidad de interpretar una *imagen* que *refleja* su original (el agua, en el primero; las criaturas y el árbol del Edén en el segundo). Al malinterpretar la imagen, se desata el conflicto que acosa a los dos personajes: la confusión entre lo real y lo ideal, y la sustitución del segundo por el primero. El error reside en no reconocer la naturaleza idílica del reflejo: Narciso considera que la imagen es otro ente real, Adán cree que alcanzará la sabiduría comiendo del fruto del árbol. De esta manera, ambos caen en el pecado de la *hybris*, al trasgredir las leyes impuestas por la naturaleza o la divinidad. Veremos cómo en *Adán Buenosayres* desarrollan estos tres núcleos fundamentales y, a su vez, cómo la doble interpretación marechaliana del mito posibilita una doble lectura de su obra.

### ADÁN BUENOSAYRES

Una de las dificultades que la crítica ha debido afrontar a la hora de estudiar la primera novela marechaliana es, sin duda, su estructura enrevesada y asimétrica<sup>8</sup>; paradójicamente tal complejidad enriquece marcadamente la novela, aunque no lo percibieran así sus primeros críticos<sup>9</sup>, ni sospecharan tampoco que el *Adán* pasaría a convertirse en una de las novelas precursoras del Boom hispanoamericano<sup>10</sup>.

Las lecturas de Normal Cheadle y Graciela Coulson, por ejemplo, son radicalmente opuestas. El primero ha analizado la novela a partir del recurso de la iro-

---

<sup>8</sup> El artículo de Albert de la Fuente "La estructura de *Adán Buenosayres*" (*Hispania*, 58, 1975) lleva a cabo un estudio pormenorizado de dicho asunto y es un intento por ordenar el caos estructural de la novela.

<sup>9</sup> La recepción crítica de los primeros veinte años posteriores a su publicación ha sido especialmente polémica. Y es precisamente la unidad (o la ausencia de unidad) uno de los factores que han contribuido a su desprestigio. Por ejemplo, González Lanuza, en "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*" (*Sur*, Nº 169), acusa al escritor de haber utilizado una innecesaria "diversidad de actitudes estilísticas" (1997: 878). Sin embargo, Julio Cortázar fue el primero en elogiar la obra marechaliana, al destacar el aspecto positivo de su disparidad estructural: "la progresiva pérdida de unidad que resiente la novela [...] ha permitido brillantes relatos independientes que alcanzan el nivel sensiblemente inferior del viaje al infierno porteño" (1997: 882). En este sentido, el escritor entrevé una posible fusión de fragmentarismo y unidad desarrollada con maestría en *Adán Buenosayres*. De hecho, no es arriesgado afirmar que dicha fusión haya influido en su concepción acerca de la noción de novela, pudiendo ser un influjo en lo que germinará posteriormente en *Rayuela*. Me refiero a los capítulos prescindibles, similares a los dos últimos libros del *Adán*.

<sup>10</sup> A partir de los años setenta, el interés de la crítica ha ido en aumento y se ha llegado de comparar la novela con paradigmas hispanoamericanos tales como *Rayuela* o *Paradiso*.

nía, que demostraría que el protagonista no alcanza ningún tipo de redención<sup>11</sup>. Según Cheadle, Adán renuncia a Calidelfia ya que hacia el final “he now speaks Cacodelphian, the language in which Leopoldo Marechal has written his novel” (2000: 121). Estamos ante una interpretación escéptica de la obra: Adán posee una mirada irónica hacia la realidad y se resigna. Marechal, en *Adán Buenosayres*, no se burlaría del Apocalipsis ni de las creencias religiosas, sino que emplea el humor como efecto catártico de la tragedia del ser humano, de su propia tragedia. Graciela Coulson, en *Marechal, la pasión metafísica*, ofrece una mirada más tranquilizadora y un final más acorde a su cosmovisión cristiana, y concluye: “La novela termina cuando el protagonista resuelve su conflicto metafísico y llega a Dios” (1974a: 74)<sup>12</sup>. Desde mi punto de vista, el narrador en ningún momento nos dice que Adán haya alcanzado la salvación; de hecho, si tenemos en cuenta el prólogo de la segunda novela, *El banquete de Severo Arcángelo* (1965), Marechal la presenta como la continuación de *Adán Buenosayres*, donde el héroe queda atrapado en “un último círculo de un Infierno sin salida”, y cuya redención encontrará en *El Banquete*, puesto que el narrador equipara a ambos protagonistas en el prólogo de la misma<sup>13</sup>. Sea cual fuere la visión que consideremos más oportuna, el hecho de que haya más de una interpretación posible se debe a la escasez de información de cuestiones que son fundamentales. Navascués, en la introducción a la edición crítica, señala que dicha elipsis se justifica por la incapacidad del lenguaje de hacer referencia a ciertos asuntos trascendentales. Marechal finaliza repentinamente su novela por la dificultad de relatar lo que viene a continuación y, así

se esconde la parte más inenarrable o inefable del argumento: la intervención di-

---

<sup>11</sup>“His quest for redemption through the Word has reached its ironic conclusion, in the lucid consciousness that there is no redemption. [...] With language, we build the order of the world, but in the last instance, the verbal architectures sculpted by human intelligence are grounded in the blind, writhing otherness of the Paleogogue, [...]. In the beginning and in the end there is a Paleogogue. [...] [Adán] is no longer the earnest author of the Cuaderno de Tapas Azules [...]. He inventively plays coarse, demotic language. Adán has given up metonymic-language abuse, renounced that form of inebriation which was the ruin of Don Ecuménico. [...] The old Adán has died and will be symbolically interred, as the Prólogo indispensable has already told us” (121).

<sup>12</sup> Javier de Navascués, en *Una novela total (estudio narratológico)*, expone una idea similar: “Otra elipsis importante transcurre entre la llegada a la Gran Hoya y la muerte de Adán. Parece que Adán no queda encerrado allí, sino que sube a Calidelfia. Lo sabemos por ciertas prolepsis filtradas a lo largo del viaje a Cacodelphia. Sin embargo, ignoramos los detalles de su ascenso igual que los de su fallecimiento” (1992: 125). Bravo Herrera, por su parte, afirma que el *Adán* es un “itinerario metafísico, del tipo hagiográfico religioso que muestra el destino prefijado de un héroe, es decir, su recorrido en una crisis y su posterior renacimiento según valores que deben seguirse” (2013: 9).

<sup>13</sup> “En *Adán Buenosayres* dejé a mi héroe como inmovilizado en el último círculo de un infierno sin salida; y promover un descenso infernal sin darle al héroe que lo cumple las vías de un ascenso correlativo es incurrir en una maldad sin gloria [...]. *El Banquete de Severo Arcángelo* propone una salida” (1987: 9).

recta de la Divinidad en la vida de los hombres. Esto es, la novela refiere un itinerario que conduce al Absoluto, pero no lo nombra definitivamente. [...] Adán Buenosayres se detiene ante el ascenso en un acto que tiene más de moderno que de medieval (2013: 34-35). La elipsis es la figura secreta y fundamental. La vocación de nombrar poéticamente la realidad se frena ante la dolorosa comprobación de la insuficiencia radical del lenguaje ante el Absoluto (*Id.*: 62).

La elipsis se suma a la alteración del orden cronológico de los acontecimientos para desestructurar la organización de la novela. Estos dos rasgos le otorgan al final una importancia capital y, al mismo tiempo, este requiere de la interpretación del lector. Desde mi punto de vista, *Adán Buenosayres* posee un *final*, un *desenlace* y una *clausura*, según la clasificación llevada a cabo por Marco Kunz en *El final de la novela*. Dicha distinción permite comprender mejor el sentido de su estructura e, incluso, posibilita la lectura de los dos Narcisos del presente trabajo. Comenzaré por el término más evidente, el cierre, pues es el menos discutible de los tres ya que consiste en las últimas palabras narradas de la historia, incluso aunque aludan al principio de la trama<sup>14</sup>. El cierre del *Adán* sería la última frase pronunciada por el protagonista frente al paleogogo<sup>15</sup>. Sin embargo, el desenlace se encuentra al principio del libro, concretamente en su prólogo, donde se alude por primera vez a la muerte del protagonista<sup>16</sup>, puesto que el desenlace se define como el “conjunto de los sucesos últimos de la historia narrada” (Kunz: 41), esto es, los últimos acontecimientos de la trama según el orden cronológico natural.

Con respecto a la clausura, este concepto es quizá el más polémico de los tres. Se define como la “unidad formal y semántica cuya cohesión interna permite que el lector experimente el texto como conjunto suficientemente completo para prestarse a interpretaciones coherentes” (Kunz, 1997: 107), es decir, constituye una unidad argumental que se actualiza a partir de la mirada del lector, quien le otorga coherencia: “La clausura es [...] una potencialidad del texto, una posibilidad intrínseca que cada lector individual tiene que actualizar” (*Ibid.*). El efecto o impac-

<sup>14</sup> “El cierre será para nosotros el verdadero final del texto, su remate definitivo, es decir, el último segmento antes del vacío que sigue al punto final” (Kunz: 28).

<sup>15</sup> Al llegar al final del viaje por Cacodelphia, Schultze y Adán se encuentran con el paleogogo, un monstruo que el protagonista define mediante distintas comparaciones que cierran bruscamente el relato, no sin cierta comicidad. La frase final es “solemne como pedo de inglés” (1997: 562), por lo que estamos ante un cierre abierto que admite una continuación.

<sup>16</sup> Javier de Navascués ha apuntado que el final se encuentra en el prólogo: “Pero la historia no acaba donde concluye el relato. En realidad, el final se encuentra en el Prólogo indispensable [...]. Es la crónica de la muerte anunciada de un poeta” (Navascués, 2013: 27-28). Es evidente que, aunque el crítico utilice el término *final*, alude a la misma idea: el lector conoce el destino de Adán en el prólogo y continuará leyendo el libro con la intención de conocer las razones que lo llevaron a su muerte. Una estructura proléptica, en todo caso, bastante tradicional.

to que la trama ejerce en el lector es también parte de la clausura: “Engloba tanto el final [...] como el efecto que este final ejerce sobre la totalidad del texto y sobre la impresión que este provoca en el lector” (Kunz, 1997: 113). A partir de dicha definición, me atrevería a afirmar que la clausura del *Adán* es el final del Libro Quinto. A lo largo del mismo, el protagonista pone de manifiesto de manera más explícita su crisis existencial. Mediante la tercera persona, el monólogo en segunda persona e intervenciones de Adán, se exponen distintas cuestiones que pesan sobre él: la nostalgia del tiempo pasado, sus dudas existenciales, ideas acerca de la creación poética, el despertar ontológico frente al Cristo de la Mano rota, hasta su regreso a Villa Crespo<sup>17</sup>. Si *Adán Buenosayres* es la historia de un alma<sup>18</sup>, la clausura le otorga unidad a la novela en su totalidad, ya que allí se encuentran contenidos todos los aspectos desarrollados en los demás Libros<sup>19</sup>. Es el momento en que Adán admite la existencia de un Ser Supremo y se reconoce a sí mismo<sup>20</sup>.

Cabe hacer referencia también al Cuaderno de Tapas Azules, ya que es otra parte de la novela que pone en duda su estructura formal<sup>21</sup>. Escrito en primera

---

<sup>17</sup> La novela posee una estructura circular que le da sentido: el Libro Primero se abre con un despertar de Adán y el Quinto se cierra con la vuelta del protagonista y con esta enigmática acotación: “Una gran quietud reina en el cuarto. El silencio sería total ahora sin el susurro de la lluvia y el rechinar del camaranchón bajo Adán Buenosayres que se agita en sueños. Presencias torvas retroceden: huyenvencidas y como a regañadientes hacia los cuatro ángulos del recinto. De pie junto a la cabecera, Alguien ha bajado sus armas; y apoyado en ellas vigila eternamente” (1997: 316).

<sup>18</sup> Marechal ha justificado la elección del género del *Adán*, argumentando que la novela deriva de la epopeya, que define como “el relato simbólico de una realización espiritual. Cuando usted ve, por ejemplo, a Ulises que vuelve de Troya y realiza ese largo peregrinaje y esa serie de aventuras, está realizando experiencias espirituales con sus mortificaciones, sus iluminaciones, incluso con su descenso al infierno” (1977: 9).

<sup>19</sup> Cabe aclarar que el efecto de unidad no resulta necesariamente de aclarar todos los cabos sueltos de la trama argumental; explica Kunz que la contradicción sistemática, la coexistencia de mundos incompatibles, la subversión de la lógica podrían ser elementos que le otorguen unidad.

<sup>20</sup> Luján Atienza, al hablar del mito de Narciso, alude al instante del mito en que se produce lo que él denomina anagnórisis trágica: “Es precisamente cuando Narciso mueve sus labios pero sus palabras no le llegan [...]. Es la falta de respuesta del otro, el silencio de la imagen, lo que hace que reconozca a sí mismo en ella” (54).

<sup>21</sup> El mismo Cortázar duda de su papel en la integridad de la obra: “Los libros VI y VII podrían desglosarse de *Adán Buenosayres* con sensible beneficio para la arquitectura de la obra; tal como están, resulta difícil juzgarlos si no es en función de *addenda* y documentación; carecen del color y del calor de la novela propiamente dicha, y se ofrecen un poco como las notas que el escrúpulo del biógrafo incorpora para librarse por fin y del todo de su fichero” (1997: 880). No obstante, Navascués apunta a la función constitutiva de dichos Libros, que no son más que “las manifestaciones de una obra cumplida. Se trata del entrelazamiento paradójico del discurso celeste y el terrestre, las dos caras de esa misma moneda que es el proyecto literario de Leopoldo Marechal” (2013: 28). Curiosamente, el narrador aclara ya desde el prólogo el papel protagonista del Cuaderno en el *Adán*: “Consagré los días que siguieron a

persona, el Cuaderno es la obra poética que el protagonista dedica a la Solveig<sup>22</sup>, donde el lector accede al mundo interior de Adán<sup>23</sup> sin la mediación del dor<sup>24</sup>. Su importancia en la novela reside en que introduce el contraste entre lo terrenal y lo celestial, binomio en que se sustenta toda la obra y que responde tanto a la cosmovisión cristiana de su autor como a la tradición platónica. En el Cuaderno, la Solveig Terrestre deja paso a la Celeste, la ideal, y tal dicotomía ofrece la posibilidad de interpretar el *Adán* desde la distinción de los dos Narcisos.

## LOS DOS NARCISOS DEL ADÁN

Tanto el protagonista de *Adán Buenosayres* como el Narciso del mito ovidiano caen el mismo error: confundir una imagen terrenal con la celestial, y la consecuente idealización de la primera, que los condena a conformarse con una entidad sin consistencia, insustancial. Claudia Hammerschmidt señala que la malinterpretación de lo terrenal (de la mujer, del lenguaje) es la culpa que pesa sobre Adán:

su culpa consiste no sólo en su mala lectura de los signos que se le enfrentan en el mundo real sino y, sobre todo, en su reemplazo y por ende en la succión –casi vampírica– de la sangre y de la vida de su objeto de deseo. De esta manera espera

---

la lectura de los dos manuscritos que Adán Buenosayres me había confiado en la hora de su muerte, a saber: el Cuaderno de Tapas Azules y el Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia. Aquellos dos trabajos me parecieron tan fuera de lo común, que resolví darlos a la estampa, en la seguridad de que se abrirían un camino de honor en nuestra literatura” (1997: 5). De estas palabras se deduce que la interpretación de Cortázar es errónea; los cinco primeros libros han sido escritos con el fin de darle sentido a la publicación de la obra de Adán y su función en ella es, por tanto, primordial.

<sup>22</sup> La Solveig es una abstracción del personaje femenino en su doble faceta: celeste y terrestre. Siguiendo la dicotomía platónica real/ideal, la Solveig Celeste es Aquella a quien Adán dedica su Cuaderno, frente a la Terrestre, Solveig Amundsen, cuyo desdén provoca el primer desengaño del protagonista.

<sup>23</sup> Cervera Salinas coloca al Cuaderno bajo el subgénero de la literatura “confesacional”: “Consta pues de diversas y sustantivas dimensiones del manuscrito incorporado a la ficción, entre las cuales la no menos valiosa es la de plantearse como biografía metafísica de Adán, texto heredero de toda una prosapia literaria de confesiones (San Agustín, Rousseau), monólogos [...] o biografías literarias (Coleridge)” (2006: 207).

<sup>24</sup> Esta afirmación es relativa si tenemos en cuenta que, mediante la estructura cervantina del *relato enmarcado*, el narrador ofrece unos textos manuscritos de su autor. Él mismo se encarga de recordarlo en el mismo Cuaderno: “(Nota: lo que sigue es el final del Cuaderno de Tapas Azules, escrito, sin duda, por Adán Buenosayres después de su tertulia definitiva en Saavedra. Tengo ahora el texto manuscrito bajo mis ojos, y antes de transcribirlo contemplo sus líneas atormentadas, llenas de tachaduras y enmiendas, tan diferentes de aquellos renglones que forman la primera parte del Cuaderno y cuya pulcritud anuncia un lentísimo trabajo de artista. Empieza con una fábula o apólogo extravagante. Dice así:)” (1997: 339).



sustraer su ideal –de mujer, de poesía, de su búsqueda metafísica– a la contingencia cotidiana; lo immortaliza, determina los contornos y límites de su forma y lo inmoviliza para emanciparlo de la muerte –a la que contribuye al mismo tiempo con sus propios actos (2015: [5-6]).

La mitificación que el protagonista hace de la Solveig se pone en evidencia desde el Libro Primero<sup>25</sup>, aunque él mismo reconoce la quimera de su deseo de alcanzarla<sup>26</sup>. El desengaño de la Solveig Terrenal ocurre en la tertulia de los Amundsen, donde ella menosprecia el Cuaderno y se decanta por la compañía de Lucio Negri. La búsqueda de un ideal en una imagen terrenal<sup>27</sup>, el desengaño, la caída, son las fases que atraviesa Adán y que lo arrastran a su crisis existencial, que no logra superar más que en el Cuaderno de Tapas Azules, es decir, en el terreno de la poesía<sup>28</sup>. En *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, Marechal hace referencia a

<sup>25</sup>“¡La rosa era Solveig Amundsen, pese a lo que afirmara el día! Y recordando ahora el episodio final de Saavedra sintió algo que no era ya, como lo había sido aquella tarde, ni el gusto acerbo de una humillación ni el vacío de una desesperanza, sino tal vez la melancolía de un acariciado imposible” (1997: 10).

<sup>26</sup>Marechal condena este comportamiento en *Descenso y ascenso*, y pone a Narciso como ejemplo del mismo: “Dice Plotino [...]: “si corriéramos tras las imágenes por tomarlas como realidad, seríamos como aquel hombre (Narciso) que, deseando alcanzar su imagen retratada en el agua, se hundió en ella y pereció. El alma busca su destino, y en la imagen se pierde. Y el alma debe perderse: tal es, Elbiamante, su vocación gloriosa. Pero no se debe perder en una imagen de su destino, sino en su destino verdadero y final. [...] las criaturas [terrenales] nos proponen una meditación amorosa y no un amor. [...] de las imágenes y símbolos a que fielmente se reducen todas las criaturas, si las miramos en sus caras inteligibles [...] [para] ir conociendo lo invisible por lo visible. [...] las criaturas nos incitan a un comienzo de viaje y no a un final de viaje; y [...] la Creación nos propone la verdad en enigmas, como la Esfinge” (1965a: 33-34).

<sup>27</sup> Esta suerte de vocación por la búsqueda de la belleza es reconocida por el mismo protagonista: “El esplendor de aquellas formas (espigas, caballos, flores) que no sabían morir en la llanura, y que si bien desertaban en cada poniente de la materia volvían a encarnarse con igual hermosura según el ritmo de estaciones exactas, no sólo me ofrecía un simulacro de la estabilidad que yo soñaba, sino que iba despertando en mi ser no sabía yo qué graves resonancias, como si mi entendimiento y las cosas iniciasen ya un diálogo íntimo en el cual hablaban las cosas y mi entendimiento les respondía vagamente. Sólo más tarde comprendí aquel arrebatado idioma de la belleza; y supe que mi destino era el de perseguir la hermosura según el movimiento del amor” (Marechal, 1997: 319-320).

<sup>28</sup>Es significativo que sea precisamente en el lenguaje literario, creado por el personaje, donde Adán cree encontrar su ideal. Claudia Hammerschmidt explica con detenimiento este obrar de Adán, quien “busca la expresión perfecta, la coincidencia de palabras y cosas, la creación de las cosas a través de su denominación, tal lo había logrado el Adán bíblico en cuanto nomoteta. A éste se identifica Adán Buenosayres al escribir su « Cuaderno de Tapas Azules » dedicado a Aquella, la mujer celeste en tanto ideal metafísico-estético. Adán cree en la posibilidad simbólica del lenguaje. [...] pretende volver al lenguaje adánico que crea las cosas al darles el nombre que les corresponda y donde cada nombre contenga la esencia de lo nombrado [...] Adán no sólo escribe mal en el sentido de que sus palabras no corresponden

la distinción entre real e ideal a partir del binomio esplendor/esplendiente:

Los maestros antiguos observaron que la hermosura se nos manifiesta como cierto esplendor. Mas, como todo esplendor supone un esplendiente, cabe preguntar en seguida: “—¿esplendor de qué cosa es la belleza? Esplendor de lo verdadero, dicen los platónicos; esplendor de la forma, dicen los escolásticos (1965a: 13)<sup>29</sup>.

El esplendor, aunque bello, requiere de un esplendiente que lo sustente: la problemática narcisista está en no reconocerse a sí mismo como causa del reflejo; el conflicto adánico, en olvidar al Ser Supremo como el origen de las criaturas edénicas. Adán Buenosayres debe descifrar dos imágenes que, correctamente dilucidadas, lo llevarían a la Verdad. Él mismo explica a Samuel Tesler en el Libro Segundo que existen dos modos de acercarse a la Verdad:

—La verdad es infinita —dijo—. Y me parece que hay dos maneras de abordarla: una es la del vidente que, al reconocer la impotencia de su finitud ante lo infinito, pide ser asimilado a lo infinito por la virtud del Otro y la muerte de sí —¡mi Cuaderno de Tapas Azules!—; y otra es la del ciego que trata de abarcar lo infinito con su propia finitud, lo cual es matemáticamente imposible (1997: 95).

Dicha intervención del personaje es comparable a la actitud de los dos Narcisos que Marechal propone en su ensayo y que el protagonista reitera en el Libro Séptimo:

—El primer Narciso, el que se ahoga, sólo consigue ver en el agua su propia imagen, su yo cerrado, su forma individual. Y al mirarse a sí mismo se enamora de sí mismo y no sale de sí: es un Narciso que no trasciende. El segundo, al asomarse a la *fons juventutis*, ve al Ser principal, causa y motor de todo lo manifestado. Entonces olvida su yo limitante, deja de verse y ya no se enamora de sí mismo, sino del Ser cuya inmutable unidad, hermosura e infinitud ve ahora en el espejo de las

---

con lo que significan, sino que incluso lee mal y confunde las apariencias. [...] Pero la culpa de Adán va mucho más allá de su mala lectura: se hace culpable sobre todo por lo que implica su concepto del lenguaje en cuanto símbolo que contenga lo que denomina. Su idealismo, su deseo de conservar lo material efímero en la cabal forma inmortal, no es sólo un medio de eternizar a los objetos amados, sino también una manera de matarlos al transformarlos en signos” (2015: [5]).

<sup>29</sup> En el *Adán* se alude a tal dicotomía en la parodia del Génesis (Libro Primero): “[...] consideró nuevamente los objetos de su cuarto, y esta vez la granada y la rosa le merecieron un interés que llegaba casi hasta el elogio (*isplendorformae!*)” (1997: 13). Adán no toma consciencia de dicho binomio sino hasta el Cuaderno de Tapas Azules: “Después me parecía que se quebraba el encanto, al sospechar yo que la mujer de la esfera no brillaba con luz propia, sino con la de algún sol invisible para mí todavía, y del cual ella fuese luna o espejo. Y cuando apartaba mi vista de la mujer, para buscar en las tinieblas el sol incógnito que sin duda la iluminaba, desperté bruscamente y me hallé a oscuras en la soledad de mi retiro” (1997: 329).

aguas. Este Narciso deja su forma para tomar la forma de lo que ama: es un Narciso que trasciende (1997: 529)<sup>30</sup>.

Teniendo en cuenta la doble posibilidad que ofrece el mito de Narciso según esta interpretación y su inserción en la novela, podemos concluir que la complejidad estructural de la misma no es baladí y pone de manifiesto dos Adanes distintos: uno, cuyo destino se encuentra en la Gran Hoya de Cacodelphia que, como el primer Narciso, fracasa; frente a él, otro que toma consciencia de la artificiosidad de la imagen y de la existencia de una Causa que le dé sentido. Quizá el pasaje que mejor ilustra la relación de este último con Narciso se encuentra en la siguiente reflexión del protagonista:

Pero advertí muy luego que la noción del Otro sugerida por la mujer de Saavedra no se daba ya en mí como un penoso trabajo del razonamiento, sino con la facilidad de *una imagen que se refleja en el agua*, y enamora los ojos de quien la mira, y le hace conocer el deseo de levantarlos para buscar en torno el original de la copia (1997: 333) (la cursiva es mía)<sup>31</sup>.

Mientras el Adán del Cuaderno llega a dicha conclusión, el otro sufre la agonía del desengaño que lo arrastra a la muerte: “La agonía conduce implacablemente a la muerte sin remisión. Adán está predestinado a morir y es consciente de su personal apocalipsis desde el momento en que sabe que Solveig no aceptará su Cuaderno” (Navascués, 2013: 53). El protagonista toma consciencia de su limitación

---

<sup>30</sup> Narciso aparece retratado en el quimono de Samuel Tesler del que se hace una descripción detallada, una topografía del paisaje que aparece allí: “La cara dorsal o nocturna del quimono, la que Samuel Tesler exhibía cuando se daba vuelta, lucía el siguiente dibujo: un árbol cuyas ramas, después de orientarse a los cuatro puntos cardinales, volvían a unirse por los extremos en la frondosidad de la copa. Alrededor del tronco dos serpientes se enroscaban en espiral: una serpiente descendía hasta esconder su cabeza en la raíz; ascendente la otra, ocultaba la suya en la copa del árbol, donde se veían resplandecer doce soles como frutas. Cuatro ríos brotaban de un manantial abierto al pie del árbol y se dirigían al norte, al sur, al este y al oeste: inclinado sobre el manantial, Narciso contemplaba el agua e iba transformándose en flor” (1997: 34).

<sup>31</sup> Considerando otra de las fuentes de la obra marechaliana, la poesía mística, cabe hacer referencia al concepto de *inteligencia mística* que el mismo escritor desarrolla en el prólogo al *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: “[...] se traduce en sus “dichos de amor” y cuya abundancia de sentido no puede explicarse con ninguna “manera de palabras”. Dicha inteligencia corresponde, creo, al “intelleto di amore” que tantas veces nombra Dante y a ese “inefable modo de conocer” a que alude San Dionisio Aeropagita. [...] la inteligencia mística debe ser el movimiento de un *cognoscente* hacia un *conocido*, que termina en una visión efectiva del conocido por el cognoscente.[...] el místico no sabría decir si ama porque conoce o si conoce porque ama” (1944: 21-22). El Adán del Cuaderno de Tapas Azules demuestra que ha sabido ver en la Solveig Celeste mediante una inteligencia trascendente y no terrenal, como lo hace el otro Adán.

humana para alcanzar la trascendencia y, como el Adán bíblico, se avergüenza de su persona en el Libro Séptimo<sup>32</sup>. La desilusión de Adán y de Narciso es el resultado de no haber sabido interpretar correctamente las imágenes, de no haber sabido leer más allá de lo superficial; por ello, el personaje marechaliano se lamenta en el Libro Quinto,

[...] de haber mirado siempre con puros ojos de lector, como los que tenía en mi niñez, allá en el huerto de Maipú, cuando en la belleza de las formas inteligibles alcanzaba una visión de lo estable, de lo que no sufre otoño, de lo que no padece mudanza. Y ahí están la injusticia y el remordimiento: haber mirado con ojos de amante lo que debí mirar con ojos de lector (1997: 304).

La contraposición entre *ojos de amante* y *ojos de lector* introduce la cuestión de la escritura en una novela cuyo protagonista es un poeta que expone su *ars poetica* en distintos pasajes de la obra (el pasaje de la glorieta de Ciro es uno de los momentos en que se desarrollan con más detenimiento los temas metapoéticos)<sup>33</sup>. En *Adán Buenosayres*, la interpretación de lecturas juega un papel fundamental<sup>34</sup>, pues el protagonista concibe el Cuaderno de Tapas Azules con el fin de que la Sol-veig Terrestre lo decodifique, un propósito que nunca se llevará a cabo:

El otro cuidado no lo afectaba en su condición de viajero sino en su naturaleza de

<sup>32</sup> Esto ocurre al enfrentarse a los Potenciales, quienes muestran sus debilidades humanas: “Y a medida que los identificaba, me sentía bañado en un frío sudor de vergüenza, como si me desnudaran en la calle, frente a mil ojos burlones” (1997: 464). El paralelismo con el Génesis es evidente pues Adán y Eva se avergüenzan de su desnudez cuando toman el fruto prohibido: “De modo que empezó a tomar de su fruto y a comerlo. Después dio de este también a su esposo cuando con ella, y él empezó a comerlo. Entonces se les abrieron los ojos a ambos, y empezaron a darse cuenta de que estaban desnudos” (Gn 3: 6-7).

<sup>33</sup> Con respecto a este asunto, el mito de Narciso cobra una importancia crucial ya que ha sido interpretado desde un punto de vista metaliterario por escritores posteriores. Quizá el mejor ejemplo sea *Muerte de Narciso* de Lezama Lima, donde se relata el mito y, al mismo tiempo, se lleva a cabo una reflexión acerca de la poesía, en un lenguaje barroco, oscuro y hermético que el mismo lector debe descifrar.

<sup>34</sup> En el Libro Quinto, el narrador del monólogo en segunda persona se dirige a Adán y le recrimina no haber sabido interpretar el lenguaje de los símbolos: “Pero tu razón trastabillaba en aquella floresta de símbolos que no se habían trazado para ella; y disminuía tu ser, en progresivo aniquilamiento, a medida que la noción de aquel macrocosmo gigante se dilataba frente a tus ojos. Ciertamente es que se te proponía una ruta de liberación, mediante la cual tu ser abandonaba el círculo de las formas; pero las vías eran tan oscuras y tan indescifrables los itinerarios, que tu razón acababa por desmayar sobre los libros” y, más adelante, agrega la inutilidad de sus actos: “soñabas [...] que te hallabas en la Ciudad Alquímica trasponiendo sus veinte puertas del error y vagando en torno de su muralla inaccesible, sin dar con la puerta única que conduce al secreto del Oro; y es así como tu cuerpo y tu alma se consumían en aquel universo abstracto” (1997: 290-291). El narrador del mito ovidiano también condena su incapacidad a descifrar la imagen: “Crédulo, ¿para qué intentas en vano atrapar futuras imágenes?” (Pérez Gómez: 36-37).

amante, y el Cuaderno de Tapas Azules que había resuelto llevar a Saavedra lo embarcaba otra vez en laboriosas reflexiones. Porque, al leerlo, ¿se reconocería Solveig Amundsen en la pintura ideal que había trazado él con materiales tan sutiles? (1997: 49).

Si Adán escribe para la Solveig, ¿cuál es la escritura que debe descifrar Adán? La respuesta la encontramos en las primeras páginas del Libro Primero:

Pero al abrir sus ojos alarmados el mundo se reconstruyó ante su visita con la minuciosa exactitud de un rompecabezas. ¡Ciertamente, no debería insistir en sus lecturas del Apocalipsis, a medianoche! Aquellas terribles imágenes de la destrucción prolongaban sus insomnios, interferían en sus sueños y al despertar le dejaban un regusto de oscuras premoniciones. Ahora más que nunca necesitaba posar un ojo inteligente sobre las cosas que venían sucediendo en su alma desde que los tambores de la noche penitencial habían redoblado para él; y no era el caso de entregarse a un pavor infantil de génesis y catástrofes (1997: 9).

El protagonista no sabe interpretar las imágenes de la Solveig como tampoco puede descifrar la lectura proléptica del Apocalipsis cuyas palabras, sin embargo, continúan atormentándolo:

–“Y el cielo será retirado como un libro que se arrolla”. Tremendas palabras del Apocalipsis a medianoche. Un terror *in crescendo*, hasta romperme los tímpanos del alma. El pez en el anzuelo, yo: un pez que ha mordido el anzuelo invisible y se retuerce a medianoche. Y aquel viejo llamado, entre la risa brutal de los demonios que acechan en los rincones: “¡Adán! ¡Adán Buenosayres!” (1997: 55-56)<sup>35</sup>.

Frente a este Adán que sufre la crisis existencial derivada de su errónea interpretación (ya sea de la imagen femenina o de la escritura), el segundo Adán accede a la Verdad y su alma consigue el movimiento en espiral, necesario para llegar a la trascendencia, tal como explica Marechal, en *Ascenso y descenso del alma por la belleza*:

El alma se aleja de su centro y desciende a la criatura siguiendo la expansión o el desarrollo de una espiral centrífuga [...]. Se ha detenido en la criatura y ella se asi-

<sup>35</sup> La agonía que experimenta Adán con las palabras del Apocalipsis es la misma que siente frente al reloj de San Bernardo: “[...] y desde aquel punto Adán veía ya claramente la torre de San Bernardo y su reloj ardiendo en la noche como el ojo de un cíclope. Detrás de aquella torre adivinaba una figura de piedra cuya mano rota se tendía en el gesto de la bendición; y, como tantas veces, a la sola evocación de aquella imagen, experimentaba él un extraño desasosiego, como si desde aquellas alturas alguien lo estuviese llamando, y como si densas cortinas de sombra se interpusieran entre Adán y la voz que lo llamaba” (1997: 272). Aquellas *densas cortinas de sombra* de las que habla el narrador son la confusión que impiden al protagonista alcanzar aquello que lo llama, acceder a la Verdad Suprema.

miló un instante. Luego, al esclarecer por la criatura [...] el tamaño y la índole de su vocación, el alma recobra su movimiento circular y lo prosigue, bien que replegándose ahora sobre sí misma y acercándose otra vez a su centro, según la concentración de una espiral centrípeta (1965a: 57-58)<sup>36</sup>.

## CONCLUSIONES

Las elipsis y la desorganización estructural hacen de *Adán Buenosayres* una obra abierta a la interpretación. A partir del diálogo entre la novela y el ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, podemos concluir que es posible una doble lectura sobre el destino de Adán teniendo en cuenta el análisis de los dos Narcisos expuesto por Marechal en ambas obras. Adán es comparable a Narciso debido a que debe interpretar la imagen de la mujer y de la escritura, desechando la artificiosidad de lo terrenal, que no es más que un reflejo de lo celestial. Dicha dicotomía (esplendor/esplendente) se pone de manifiesto en profundidad en el viaje que el alma de Adán lleva a cabo en el Cuaderno de Tapas Azules, donde Adán elige el camino correcto, el movimiento en espiral y logra salvarse, como el segundo Narciso. El Cuaderno se contrapone, entonces, al Libro Séptimo, en que Adán queda confinado en la Gran Hoya de donde no parece poder salir, al menos en la primera novela del escritor. Dos Adanes, dos Narcisos, dos posibilidades que el narrador propone para un mismo protagonista, *Adán Buenosayres* constituye así una novela cuya complejidad no deja de fascinar a sus lectores ni de atraer a la crítica.

## BIBLIOGRAFÍA

BRAVO HERRERA, Fernanda Elisa (en prensa). "Parodias y reescrituras de tradiciones literarias en Leopoldo Marechal", en *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Hammerschmidt, Claudia (coord.), Jena: Friedrich-Schiller-

---

<sup>36</sup> Así lo relata el narrador del Cuaderno de Tapas Azules: "Así fue como salió mi alma de su primera inmovilidad, en un día que la memoria no ha olvidado. Y al dirigir su movimiento hacia las criaturas exteriores, no lo hizo en línea recta, sino en la dirección de una espiral que, arrancándola de su centro, la fue llevando siempre alrededor de sí misma, pero la distanciaba de sí misma en cada una de sus revoluciones" (1997: 325).

Universität Jena.

- CERVERA SALINAS, Vicente (2014). "Del *Descenso y ascenso del alma* al alma de *Adán Buenosayres*". *Cuadernos del Hipogrifo*, 1: 38-48.
- CORTÁZAR, Julio (1997). "Un Adán en Buenos Aires", en *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, coord. Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid: Galaxia Gutemberg, pp. 882-886.
- COULSON, Graciela (1974). *Marechal: la pasión metafísica*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- CHEADLE, Norman (2000). *The Ironic Apocalypse in the Novels of Leopoldo Marechal*. London: Tamesis.
- DAVIS GONZÁLEZ, Ana (2015). "El recorrido de Lisandro Farías: un viaje de descenso y ascenso en *El banquete de Severo Arcángelo*". *Cuadernos del Hipogrifo*, 4: 74-87.
- FUENTE, Albert de la (1975). "La estructura de *Adán Buenosayres*", *Hispania*, 58: 259-266.
- GADAMER, Hans-Georg (2011). *Estética y hermenéutica*. Trad. de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Tecnos.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo (1997). "Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres", en *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, coord. Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid: Galaxia Gutemberg.
- HAMMERSCHMIDT, Claudia (2015). "La muerte del autor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal", *Amerika*, 12, URL: <http://amerika.revues.org/5884>; DOI: 10.4000/amerika.5884 (Última visita el 17/07/2016).
- KUNZ, Marco (1997). *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos.
- LEZAMA LIMA, José (1937). "Muerte de Narciso", *Verbum*, 3, pp. 163-168.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel (2011). "La voz y la imagen de Narciso. Un mito pictórico y literario", en *Ut picturapoesis*, coord. por Lorenzo Hernández Guardiola. Valencia: Diputació de Valencia, pp. 50-79.
- MARECHAL, Leopoldo (1944). "Prólogo" a *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz. Buenos Aires: Ángel Estrada, pp. 13-33.
- (1977). *Claves de Adán Buenosayres*. Montevideo: Acali Editorial.
- (1965a). *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. Buenos Aires: Citerea.
- (1987). *El banquete de Severo Arcángelo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1997). *Adán Buenosayres*. Coord. Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid: Galaxia Gutemberg.
- MATURO, Graciela (2004b). *La razón ardiente. Aportes a una teoría literaria latinoamericana*. Buenos Aires: Biblos.
- NAVASCUÉS, Javier de (1992). *Adán Buenosayres. Una novela total. (Estudio narratológico)*.

Pamplona: Universidad de Navarra.

——— (2013). Introducción a *Adán Buenosayres*. Ed. de Javier de Navascués. Buenos Aires: Corregidor.

PELLIZER, Ezio (2010). “Regreso a Narciso. Análisis del mito y semiótica del relato”, en *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*. Coord. Minerva Alganza Roldán. Granada: Universidad, pp. 15-31.

PÉREZ GÓMEZ, Leonor (2010). “La modalización ser vs. parecer en el mito de Narciso”, en *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*. Coord. Minerva Alganza Roldán. Granada: Universidad, pp. 33-45.